HERWARTH WALDEN

AZ UJ FESTŐMÜVÉSZET:

EXPRESSZIONIZMUS

KENESSEY SÁNDOR FORDITÁSA

AMICUS KIADÁS

Az expresszionizmus nem *divat*, hanem *világnézet*. Még pedig a belső *érzékek* világnézete, nem a *fogalmaké*. Tehát *világ*-nézet, a maga teljességében, azé a világé, melynek a föld is csak egy része.

Amennyire vissza lehet tekinteni a művészettörténelemben — lehet is legalább 60.000 esztendőre Krisztus születése előtt — két korszak állandó ismétlődését figyelhetjük meg: az impresszionizmusét és az expresszionizmusét. A művészet megnyilatkozásának első formája minden népnél az impresszionizmus volt. És ez valóban csak *megnyilatkozás*, nem pedig *kinyilatkoztatás*. A művészeti megnyilatkozásnak két utja van: vagy *külső* impressziókból eredő utánzási vágy, vagy pedig belső impressziók optikailag vagy akusztikailag való megrögzítésének vágya. A művészet döntő momentuma, a *kinyilatkoztatás* hiányzik. Mert az ugynevezett *vágy* és minden külső és belső benyomás *személyhez* van kötve. Már pedig minden egyes személy — még ha mindjárt személyiségnek nevezi is magát — csak egy-egy különálló *eset*. Születésnek, nevelésnek, műveltségnek, környezetnek, fajnak, nemzetnek produktuma. Az egyes személy kifejezési készségének megnyilatkozása tehát nem más, mint külső vagy belső események rendszertelen, véletlenszerű egymás mellé sorakozása. Abból keletkezik, ami az egyes személynek *sorsa*, ami vele *történik*, vagy ami az egyes

személynek *ötlete*. Ez adja meg az impresszionista művészet közérthetőségét. Sok ember életében játszanak szerepet ilyen közös külső és belső körülmények. Ezért aztán könnyen meg tudják magukat értetni egymással. Azt azonban senki sem fogja kétségbe vonni, hogy a közérthetőségen kivül még más egyéb is van. Azt sem lehet határozottan állitani, hogy csupán az értelem az, ami természetes. Hiszen legintenzivebb állandó élményeinknek egyike, a természetes *ember*, aki köztünk, velünk, bennünk él, aki azonban még sem értelmes: a gyermek. A gyermek *él* és életének minden megnyilatkozása kinyilatkoztatás. Az *»én«* öntudata nélkül való. És rendszeresen átgyurják *bizonyos* életkörülmények produktumává. Személy lesz belőle, vagy még inkább az ugynevezett személyiség.

Az embernek ehez a fejlődéséhez semmiféle kapocs sem füzi a művészetet. A művészetnek nincs ilyen »fejlődése«. A művészetet nem »csinálják«, a művészetet még csak nem is teremtik. A művészet teremt! A művész nem ura, irányitója, hanem engedelmes szolgája.

Művészettörténeti adatok unos-untalan igazolják, hogy a művészetet a vér-, a származásbeli körülmények semmiképpen sem érintik. A négereknek is van művészetük, a déli szigetvilág őslakóinak is. A föld népének is megvan a maga sajátságos művészete, ugyancsak megvan a juhait legeltető pásztornépnek is. *Beethoven* egy cselédnek volt a fia, Heinrich v. *Kleist* meg ősnemesi család sarja. A tudomány összehasonlitás csupán, és a művészettörténelemnek tudományos alapon való vizsgálata azt mutatja, hogy a művészet a születéstől, szellemi képességtől különálló valami. A művészettörténelem nem más, mint névsor,

felsorolja azokat, akiknek ugynevezett tehetségük van. A tehetség azonban még nem művészet, legfeljebb sokat igérő reménység. Ez a művészi tehetség végtére is nem jelent egyebet, mint a szin-, forma-, hang-, vagy szó-értékek iránt megnyilvánuló intenzivebb felfogó képességet. Ilyen intenzivebb felfogó képessége lehet minden gyermeknek. És a nevelés letériti ezt a maga utjáról. A nevelés nem engedi a gyermek felfogását szabadjára. *Kész fogalmakat* ád neki. A gyermeket nem hagyják fejlődni, mesterségesen agyonfejlesztik. A gyermek a földi világból csupa *képet* lát, s a nevelők a *földet* elébe helyezik a *képeknek*. A gyermek látja, hallja, érzi a lüktető életet. *Megtanitják* rá, hogy az életet megértse. Lehet-e vajjon az életet *megérteni? Meg tudjuk-e* állani helyünket az élet rohanó árjában? Legfeljebb *megállani* tanulunk. De vajjon megvéd-e ez az eséstől? Nem esünk-e ujra meg ujra martalékául az életnek? És a forró, lüktető élet szava hangzik át hozzánk messze távolból, mint az örök kiegyenlitődés titokzatos zenéje. És ez a kiegyenlitődés: maga a művészet.

Az őskori népek és a gyermekek művészi próbálgatásait nem szabad ugyanolyan fokon levőknek tekinteni. A történelemelőtti időkben is először mindig az impresszionizmus volt meg, melyet aztán egy magasabb forma, az expresszionizmus követett. A gyermek ellenben először mindig *expresszionista*, s csak a nevelés által válik impresszionistává. A gyermek tudatában nincsenek *tények*. Az ő *belső* érzékei azok, amelyek élnek, hiszen a külsőkkel most tanul csak bánni. Ahogy a gyermek *önönmagát* adja, az a *primär* és apercipiálásában *szekundär*. A történelem-

előtti ősnépek festészetének és plasztikájának a primitiv impresszionista kifejezésmód háttérbe szorulása után bekövetkezett magas fejlettsége könnyen megmagyarázható. Az ősembernek nincsen intellektuális képzete az akaratról. Nem tud egyéniségének tudatára eszmélni. Valamit érez, valami megkötöttségfélét. Vallásos! Nem akarja megnevezni a megnevezhetetlent. De el akarja érni az elérhetetlent. Nem akar ezer nyelvet, hogy beszéljen. Ezer kart akar, hogy mindent megérinthessen. Sok fejet, sok szemet akar, hogy köröskörül láthasson, sok lábat, hogy a neki kiszabott határokon tulléphessen. Nem a saját képmására teremti Istenét, ő maga is csak parányi része Istennek. Ugy veszi az életét, amint van, emberien, megkötötten! De a müvészetében van valami emberen-kivüli, szabad. A vallás nála nem müvészet. De a müvészet: vallás. Mert a müvészet az ő kinyilatkoztatása.

Nem az expresszionizmus, de az impresszionizmus primitiv. Vajjon nem primitiv-e *kép* helyett *képmást* alkotni, vajjon nem primitiv-e csak *hinni*, amit látunk, amikor egyébként is csak azt hisszük, hogy látunk. Mert voltaképpen ki tud *valóban* látni? A szem látása magában véve még nem látás. És testi szemünk nem optikailag lát, hanem az értelemmel. Az impresszionista kifejezésmód divatos elképzelése a látásról még tárgyi szempontból is egyenesen hamis. *Ernst Marcus:* »Az excentrikus érzés problémája és annak megoldása« cimü könyvében ezt az optikai világproblémát közelebb vitte a megoldáshoz, mondhatni meg is oldotta. Ezt a problémát csak annyiban tárgyaljuk (még pedig Marcus utmutatása nyomán) amenynyiben a müalkotás megitélésének határozott biztonsága



UMBERTO BOCCIONI: AZ UTCA HATALMA



GINO SEVERINI: PAN-PAN-TÁNC A MONICOBAN



MOHOLY-NAGY : 19



SCHEIBER HUGÓ: A KONFLIS

az ugynevezett *természetes szemlélés* szempontjából ezt megköveteli.

Minden jelenség, amit a látóérzékünkkel, a szem közvetitésével veszünk észre, *optikai kép*, optikai uton való ujraképződés. Nemcsak a *fény* tartozik ezekhez az optikai képződésekhez. Optikai képződések azok a sikok is, melyeket a szemünk, mint egyes *testek felületét* vesz észre. De mindezek az optikai képződések kizárólag a mi *érzéseinknek* eredményei, a mi *érzék-apercepciónknak* képződései. Tehát nem tartoznak az *élettelen* külvilághoz. Mindez valóság, amit a természettudomány, a fiziologia és pszihologia is elismer.

A mi hires egészséges emberi értelmünk felteszi, hogy a fény kétszer *van.* Egyszer készen a külvilágban és másodszor mint valami folyékony tömeg, mely a külvilágból a szemünkbe ömlik. Az egészséges emberi értelem ebből azt következteti, hogy mi ezekben a fényjelenségekben a test felszinét, tehát magát a testet vesszük észre. Mind a két feltevés téves. Minden fény *bennünk* keletkezik, a szem közvetitésével. Tehát minden optikai kép is, mint pld. a testek látszólagos felülete. A fényérzés és vele minden fényjelenség eredetileg a látóérzék produktuma. Külső fényforrás sem szükséges, hogy fényérzést váltson ki belőlünk. Köztudomásu, hogy a szemre gyakorolt nyomás vagy ütés fényképződéssel jár. Minden optikai képződés, tehát maga a fény is a látóidegek izgatásán alapul, éppen ugy, mint ahogyan a fogfájás is nem más, mint a fogidegek izgatása. Az optikai képződések tehát a látóidegeknek köszönhetik létezésüket. Minden egyénnek megvan a maga külön fényérzése, éppen ugy, mint

ahogy mindegyiknek megvan a maga fogfájása. Ha pld. különböző egyénekben valami, mondjuk egy ház ugyanazt az optikai benyomást kelti, akkor ezek a szemlélőben létrejött ház-alakok legfeljebb *hasonlók* lesznek, nem pedig egyenlők. Különböző személyek sohasem látják ugyanazt a házat. Mindegyiknek megvan a külön optikai képe egy házalaku test felületéről. Következésképen egyik sem látja magát a házalaku testet, mert maga a test *szemmel észre nem vehető,* csupán a *tapintóérzékkel.* Mi *azonositjuk* az optikai képet magával a házalaku test felületével és azt hisszük, hogy magát a házalaku testet látjuk. Ennek az oka elég egyszerü. Az a következtetés, hogy az optikai kép a házalaku test felületével azonos, az *intellektus* aktusa. Itéletet mond, mely a valóság határain tullép, mely tehát a valóságnak meg nem felel. Bár az optikai kép magával a testfelülettel nem azonos, de a formát, az alakot visszatükrözi. Nem a valóságban meglevő méretekben, hanem mathematikailag arányosan. Ez tapasztalat dolga. Ezt a tapasztalatot használja fel az intellektus, hogy ugyanolyan nagyságu testfelület létezésére következtessen. Erre a következtetésre a gyermek és a megoperált vakon született egyén *nem közvetlenül* jut. Ez a következtetés a gyakorlat által, a tapasztalatok állandó voltánál fogva rendkivüli biztonsággal és gyorsasággal megy végbe. Észre sem vesszük már, hogy csak következtetünk és az optikai képben magát a testfelületet véljük látni. Az egész optikailag érzékelhető külvilág igazolja ennek az állitásnak a helyességét. A távolból ható optikai képek sokkal kisebbek, mint a megfelelő testfelületük. A kis napkorong, melyet optikailag észreveszünk a menny-

boltozaton, nem azonos magával az irdatlan égitest-felülettel. Ha azonos volna, akkor a kis napkorongnak az elképzelhetetlenül nagytömegü naptesttel lokálisan egybe kellene esni. Akkor azonban a naptest felületét a maga óriási dimenzióival kellene észrevennünk. Olyan dimenzió, melyről a legtüzesebb fantázia is alig tudna magának tiszta képet alkotni. Itt is ugyanaz az ok játszik közre: a következtetés felcserélése magával a közvetlen észlelettel. Az értelem ezt igy fejezi ki: távoli testet kisebbnek látunk, mint amilyen a valóságban. Ez is téves. Testeket sohasem veszünk optikailag észre. Tehát nem is látjuk őket kisebbeknek. Inkább csak *következtetünk* a távolból ható optikai képek által a nagyobb testek létezésére.

Ha ezeknek a tényeknek teljes tudatára ébredtünk és belénk idegződött az, hogy az optikai képek teljesen *szubjektivek* és a testektől, melyeknek képei gyanánt őket tekintettük, teljesen különbözők, akkor az előtt a csoda előtt állunk, mely magának a müvészetnek is csodája. Az optikai világ önmagának való, a reális testektől elkülönült világ. Optikai észleléseink, a természetben is, önmagunkban is teljesen különálló világot jelentenek, képpé rögzitett érzéskomplexumok.

De ha már be kell látnunk, hogy a mi ugynevezett látásunkat az intellektuális következtetés lényegesen befolyásolja, lássuk akkor, micsoda értéke is van a müvészi munkáról alkotott itéletünknek az *ilyen* látással való összehasonlitás alapján. Az itélet szubjektive is, objektive is teljesen értéktelen. Müvészi szempontból éppen ilyen értéktelen dolog intellektuális következtetéseket festeni.

A művészetnek semmiképpen sem az a lényege, hogy a külső, avagy belső impressziókat rögzitse meg. Ez a fényképező gép lencséjének és az emlékezőképességnek a feladata. Amennyiben a dolgok látszólagos realitása alkalmazást találhat a művészetben, ez csakis művészeti *átértékelés* utján nyerhet kifejezést. A festőművészet kétségtelenül a felületek művészete. Minden reális dolognak, tehát tárgynak, amennyiben egy *kép* kialakulásának alapjául szolgál, a fenti értelemben vett felületi átértékelésen kell keresztülmenni. A mi *külső* érzékeinkkel csak optikai képeket láthatunk, nem pedig testeket. A művészetnek, mint a *belső* érzékekkel való látásnak, olyan dolgokkal kellene a külső érzékeket megtéveszteni, melyeket a külső érzékek nem is képesek meglátni. A festőművészetnek két eszköze van, melyek a belsőleg való meglátásnak, a kinyilatkoztatásnak megadják a külső láthatóság módját : a szin és a forma. Minden további nélkül tisztán áll előttünk, hogy a szin magában véve még nem ád képet. Csak a szinek egymáshoz való viszonyából alakul ki a kép. Éppen ilyen tisztán kellene állni előttünk annak is, hogy magából a formából szintén nem alakul ki a kép. Itt is szükséges a formáknak egymáshoz való viszonya. A mai kor művelt embere azt hiszi, hogy képet lát maga előtt, ha egy darab vásznon, mondjuk, egy kecskét ismer fel. E szerint a logika szerint egy mekegő gramofonnak a műalkotást tökéletessé kellene kiegészitenie. Megfigyelés által könnyen megállapitható, hogy ez a festett kecske azokra fog elsősorban és legerősebben mint kecske hatni, akiknek a városi élet falak által elhatárolt horizontja nem adott alkalmat a kecskével való természetes ismeretséghez. A kecske-ismerő

azonban valószinüleg kifogást fog emelni a kép természetessége ellen, mert a festett kecske nem tartozik *azok közé* a kecskék közé, melyek az *ő* tapasztalatai körén belül előfordultak. Tárgyi szempontból nézve a dolgokat, a festett kecske mindenesetre egy *bizonyos forma,* amely ott áll egy sikba helyezve egy csomó szin közepette. Persze csak addig fog ott állani, mig a képet meg nem forditjuk. De ez az egy csoport szinbe beletett forma semmiesetre sem kép. Ép olyan kevéssé kép, mint ahogyan a hangok zürzavarából kiemelkedő harmonia még nem szimfonia.

A forma, lett légyen az mint kecske üdvözölhető vagy mint háromszög felismerhető, mindig csak *eszköz.* Csak a formák egymáshoz való vonatkozásaiban támad kép. Ezeket a vonatkozásokat szabályozni kell; még pedig a művészet törvényei szerint — hiszen a képnél erről van szó, — nem pedig a természetben való véletlen találkozás szerint. Más szóval: az impresszionista képen nem uralkodnak ezek a belső törvények, mert az impresszionista kép teljesen kivül helyezkedik *a kép* törvényein. Az *expresszionista* kép ellenben aláveti magát ezeknek a törvényeknek, tehát egy művészi zárt organizmussá válik. A laikus, meg a festőművész is sokat emlegetik azt a bizonyos jól ismert költői rendetlenséget. Sajnáljuk, ha fájdalmat okozunk vele a romantikusoknak, de a művészet: *rend!* A művészet épen olyan *szerves,* rendezett valami, mint a természetben előforduló bármiféle élőlény. A vér keringése jelenti az ember életét. A tagolt mozgás, a *ritmus,* a műalkotás élete. A mozgás az, ami az életet és a művészetet kifejezi. Belső mozgásban gyökeredzik élet és

müvészet. A kép épen olyan komplikált, mint az emberi organizmus. A felszin után való itélet megtéveszt. Van-e közöttünk valaki, aki még nem látott hamis hü szemeket, aki még nem hitt volna bennük? Pedig senki sincsen hijával tapasztalatoknak! És az őszinte szemü kép is megtéveszt. Hányan vannak, akiknek *képlátásban* gyakorlatuk, tapasztalatuk van! Sokkal könnyebb dolog belátni, mint látni, hogy egy müalkotás értékelése nem olyan egyszerü. Maga az orvos is gyakran állapit meg hamisan valami diagnózist, pedig ő nemcsak a szemeire bizza magát. A müvészetben mindenki nagyon hamar készen van a szemének itéletével. Meg kell szokni, hogy *ne a szem biztonságával* nézzünk egy képet. Ez a megismerés előfeltétele.

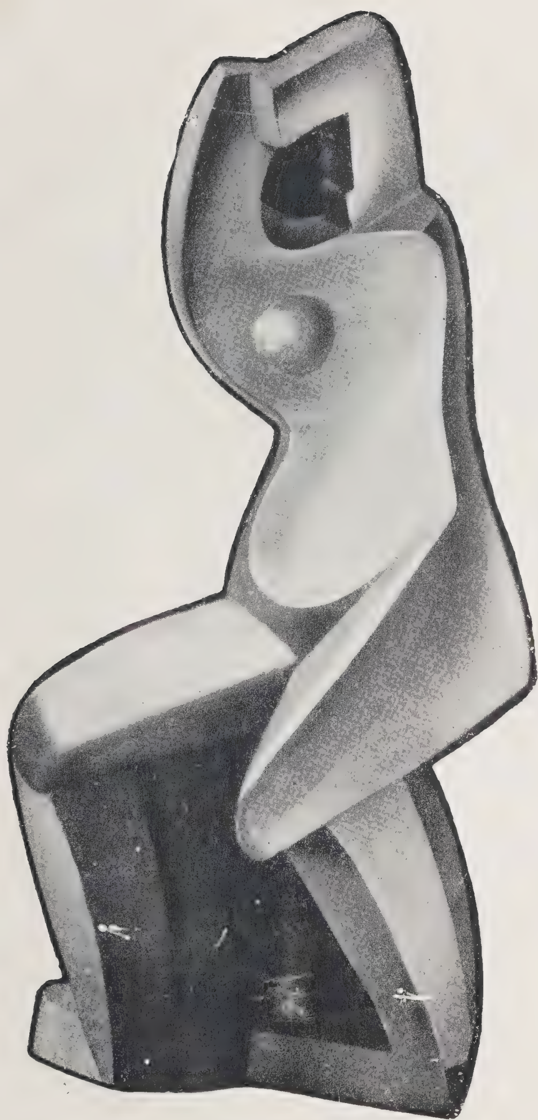
Hányan vannak, akik egy müalkotáson jóizüt nevetnek. A nevetők gondolkodhatnak rajta, vajjon mi is birta rá őket a nevetésre. Az ember azon nevet, amin még nem ment keresztül, amit még nem tapasztalt. Nevet a szerelmen. Nevet a halálon. Nevet a hiten. Nevet a müvészeten. Miért gunyolódunk a müvészeten? Mert megindit. Mert valami belesodor bennünket vérünk keringésének árjába. Mert a szivünk verése eláll. Mert valami megismerés van előttünk, ami mögött a tapasztalatunk még elmaradt. A gyermeknek megtiltják, hogy a neki szokatlanon nevessen. A felnőtt müvelt emberek azonban a legnagyobb lelkinyugalommal nevetnek. Mert a lelkük nyugtalanná lesz. Mert érzik azt az életet, ami felett rendesen elnéznek. Hála a szokás hatalmának! Az élet számukra nagyon is élénk, a müvészet tul müvészi. De az élet lényege épen az *élet*. És a müvészet lényege épen *müvészet*.

Mindkettő, élet és művészet: *hatás*. A hatás pedig mozgás. A veszteglés halál. Vagy pedig nyugalom, az élet nyárspolgárias nyugalma. Azért kell fejünket felvetnünk, azért kell felriadnunk, ha nyugodalmas vesztegléssünket valami megzavarja. Mert akkor az élő, lüktető élet van előttünk és az élő lüktető művészet. Az élet szépsége a művészet. És a művészet szépsége épen annak élete, lüktetése. Meg tudjuk *ma* mondani, mi az, ami nekünk *holnap* szép? Tudtuk-e vajjon *tegnap*, mi az, ami ma szép? A szépség nem fogalom, a szépség élmény. Az, ahogyan az élmény hat. Milyen sokáig csüngünk valami élmény emlékén! Tudunk-e valamennyire is élni abban a műalkotásban, amelyik csak emléke valami élménynek, ahelyett, hogy maga lenne az élmény! Az utánzás tehát nem művészet! Mi nekem az a szerelem, melynek kéjét más érezte! Mi nekem az a gyönyörü táj, melyet más látott! Csak amit én magam közvetlenül átélek, az az élet. Csak amit én magam közvetlenül látok, az művészet. Közvetlenül látni tehát nem annyi, mint azonositani, vagy a kép egyik-másik formáját a természeti testek optikai képével való összehasonlitás által felismerni. Közvetlenül látni annyit tesz, mint a képet, tehát a művészi értelemben vett logikus szinforma-tagozódást a szem közvetitésével az *érzésbe* átvinni. Az érzésbe való átvitel előfeltétele, hogy az értelem utján való tapasztalatok és a gondolatban való összehasonlitás már eleve kikapcsolódjanak. Kétség nem fér ahhoz, hogy az érzés közvetlen. A belső megindultság legerősebb kifejezése az érzéki kifejeződés. A kéz kézszoritása, a szájnak szájhoz-tapadása, ezek a leginkább megnyilvánuló formák. Az érzés erősebb, mélyebb, ben-

sőbb, mint minden szavakbaöntés. A művészet ennek az érzésnek érzéki alakbaformálódása. De nemcsak egy személyre, vagy dologra vonatkoztatva. Művészet: önmagának az érzésnek *alakotöltése*. És az érzésnek ez az alakbaformálódása a belső mozgás, megindultság. Az életben is, a művészetben is. Látjuk, hogy két ember csókolja egymást; ezt mi szerelemnek nevezzük. Ennek az előttünk végbemenő események látása nem kényszerit bennünket arra, hogy ezt a szerelmet mi is érezzük. Miért történjék ez, ha mindezt festve látjuk! Nem szabad *nézőnek* lennünk, ha érezni akarunk. A kép ne legyen látványosság, ha az érzésünkbe akar markolni.

Kérdés, hogy szinformák tudnak-e közvetlenül hatni. A hangok világában ez kétségtelen. Ugyanezt mondhatjuk az *egyes* szinekről. Vörös máskép hat ránk, mint kék. De ha az egyes hang, vagy az egyes szin már megzavart bennünket valahogy lelki egyensulyunkban, vagyis megindított, miért ne volna erre képes az abszolut hangok, vagy abszolut szinformák művészi értelemben vett logikus egymásbakapcsolódása? A művészet anyaga már magában véve eszköze a lelki megindultságnak. A művészet, vagyis ennek az eszköznek formában való megnyilvánulása a lélekre egy bizonyos módon, azt lehetne mondani, bizonyos *irányban* gyakorol hatást. Minél erősebb a műalkotás, annál biztosabb abban a bizonyos irányban való ható kényszer. A műalkotás képe szempontjából közömbös, hogy a szinformák tárgyi vonatkozásuak-e vagy sem.

Művészi, tehát a lélekre egy bizonyos irányban ható lehet az a kép is, melynek szinformái szekundär emlékezési momentumokat váltanak ki. Nem az impresszionista



ALEXANDER ARCHIPENKO: FÉSÜLKÖDŐ NŐ



ROBERT DELAUNAY: A TORONY



FERNAND LÉGER: A FORMÁK ELLENTÉTE



FRANZ MARC: DISZNÓK

kép ellen emelünk kifogást, azért, mert megadja a lehetőségét valami emlékezésnek, vagy összehasonlitásnak. Kifogás alá esik az, hogy *csupán* emlékezési momentumokat ad *kép* kelyett. Más szóval: az impresszionista mü külső vagy belső benyomást ad vissza, ahelyett, hogy a megadott müvészi eszközökkel *képpé* formálná. Nem lehet tagadni, vannak az impresszionista képek között igazi müalkotások is. De ezek akkor csak látszólag impresszionista alkotások és müvészi létük *véletlennek* köszönhető, amennyiben az illető festő lelkében olyan nagy volt a müvészi kinyilatkoztatás kényszere, hogy *impresszionista akarata* ellenére is *kép* keletkezett. Ez a magyarázata annak is, hogy miért olyan nagy valamelyik impresszionista festő képeinek *kvalitásbeli* különbsége. Általánosan ismert dolog, hogy Amerika kétségtelenül megvolt, még mielőtt felfedezték volna. A felfedezés véletlen volta legfeljebb szubjektiv bizonyitéka az objektiv létezésnek.

Természetesen nem lehet szó *módszerről*, amely által a müalkotás létrejön; ennek következtében expresszionista módszerről sem lehet szó. És minden teória is csupán tapasztalati tények összegéből adódik. De a müvészet expressziv lényegének felismerése megszabaditja az alkotót és élvezőt a dilettantizmustól. A dilettantizmus a müvészetben nem az elégtelen technikai tudás folytán keletkezik, hanem az elégtelen szellemi megismerésnek köszöni létrejöttét. Számtalan müvész ebben az értelemben dilettáns. Vannak dilettánsok, akik ebben az értelemben müvészek.

A technika sem abszolut. A technika nem más, mint az a képesség, hogy a megnyilatkozásnak valami formában

kifejezést tudunk adni. Minden müalkotásnak megvan a maga technikája. Müvészek és laikusok igen gyakran összetévesztik a formát a *formulával*. A müvészet belső tartalma csak valamilyen formán keresztül válik láthatóvá vagy hallhatóvá. Hamis felfogás, ha itt *l'art pour l'art*-ról beszélünk. A helyes kifejezés: *l'art de l'art même*. Nem *»müvészetet magáért a müvészetért«*, hanem *»müvészetet magából a müvészetből«*. Az ember organikus emberi alkotó részekből áll, a müalkotás pedig organikus müvészeti alkotórészekből. Ez ellen a logika ellen hiába lép sorompóba a tapasztalat; *ez maga* is tapasztalat. Ez a megismerés, hogy: müvészetet magából a müvészetből, megszabadit a dilettantizmustól. A laikus sokszor csodálkozik azon, hogy az akadémiák, szakemberek stb. mestermüveket nem ismertek el. A müvészet expresszionista lényege ezt világosan megmagyarázza. Az akadémiák, szakemberek az *ismeret* alapján értékelnek, nem pedig megismerés alapján. Eszközük az összehasonlitás.

Az összehasonlitás azonban az összehasonlitótól függ. Az összehasonlitó pedig szubjektiv, tehát ebben az értelemben nem kielégitő. A müalkotás megismerése magából a müalkotásból kell, hogy fakadjon. A szubjektiv müvész feltételezi, hogy az, aki a müalkotást élvezi, részese az ő lelki élményeinek. Ez azonban nemcsak a mondanivalótól függ, hanem attól is, hogy hogyan mondjuk el. Most már az én szubjektiv mérlegelésem dolga, hogy ezt a mondanivalót *hiszem-e*, vagy sem. A müvészet *kényszerit* hinni. Ezt a hitet át kell élnem. Ha valaki leüt, vagy felemel, hinnem kell az erejében. Ha engem valamelyik müalkotás lenyügöz, hinnem kell abban a müalkotásban. Csak az

érzés az, ami hat. A hatás nyomán meg tudom magyarázni az okot. A magyarázat maga nem hatás. De tagadhatatlan, hogy magyarázat *nélkül* is van érzés. Az expresszionista képnek ereje a közvetlen hatás. Ezek a képek azért szurnak szemet, mert *kényszeritenek* arra, hogy *beléjük tekintsünk*. Nem csupán arra, hogy megtekintsük őket. Ez a közvetlen hatás pedig a ritmusban rejlő erő.

Lelkünk ott lebeg a müvészien logikus tagoltságu sik rejtelmesen eleven mozgásában. Nehogy azt higyjük, hogy ez talán az ugynevezett tulzásba hajló fantázia követelte feltétel. Ennek a hatásnak törvényeit ismerteti már a fiziológia, sőt már a fizika is. Éterikus hullámokról mindnyájan tudunk. Bennük uszunk. Ezen nem segit semmi, még a mi hires szabad akaratunk sem. Semmiféle tekintetben sem vagyunk függetlenek, bármennyire sértse is ez a mi individualitásról alkotott pompás elképzelésünket. Kényszer alatt állunk, akár tetszik, akár nem. És a müvészet, mint az örök kiegyenlitődésnek jelképe, nem emelkedhetik felül magán az örökkévalóságon, épen mert müvészet. A müvészetnek nem az a szándéka, hogy kevésbé legyen természetes, mint maga a természet. De a hatás megállapitása még nem hatás. A müvészet minden feltétel nélkül való. Nincs is feltételekhez kötve, mert nem vesztegel egy helyben, hanem él. Számokkal nem bizonyitunk, csak magyarázunk. Ez különben a müvészetről alkotott szokásos és harmadfokban elgondolt felfogás.

Semmi sem bizonyitja jobban az embereknek az átvett fogalmaktól való szellemi függőségét, mint az a mód, ahogyan a müalkotást szemlélik. A fogalmak annyira

lefogják az egész érzelmi valót, és az egyén érzéseit, hogy a fogalmat magát már élménynek találja. Szinte a saját élményét látja benne. Nem *lát*, hanem *összehasonlit*. És minthogy az expresszionista kép — főképen a tárgytól elvonatkoztatott — nem ad módot az ugynevezett természettel való összehasonlitásra, ugy próbál összehasonlitani, ahogyan tud. Azt mondják, hogy az expresszionista képet kitünően elképzelhetjük, mint üvegfestményt, vagy mint szőnyeget. Vagy mint tapétát. Ezt a bölcs megjegyzést majdnem minden második ember megkockáztatja. Ez akár statisztikailag is bebizonyitható. Mégis, minden második ember azt hiszi, hogy ő az első, vagy talán az egyetlen, akinek ilyesmi eszébe juthatott. Amennyiben a képről, mint müalkotásról van szó, teljesen közömbös, hogy az festés, égetés, vagy pedig szövés. Magában véve egyetlen egy anyag sem müvészi, vagy müvészietlen. Ha azonban a szemlélő a szőnyeg és tapéta szók alatt azt érti, hogy az expresszionista kép *iparmüvészet*, nem pedig abszolut müvészet, akkor alaposan téved. A müvészet és iparmüvészet közti lényegbeli különbséget fel sem ismerik. A belső különbség az, hogy a müvészet *megnyilatkozási formákat alakit*, az iparmüvészet pedig csupán *alakot formál*. Más szóval: a kép megteremtésének hajtóereje *lélekbeli*. Az *alkalmazott* kép formálásának hajtóereje pedig *játékszerü*, vagy ahogyan közönségesen helytelenül mondják: *dekorativ*. A külső különbség: a kép koncentrikus, az alkalmazott kép excentrikus. *Az impresszionista kép excentrikus.* Organikusan csak azáltal hat, hogy *szemlélik*. A *nézőnek* van megszerkesztve. A néző orientálására felhasználja a tudományoskodó perspektivát,



WASILIJ KANDINSKY: 1914: KÉP



WASILIJ KANDINSKY: VÖRÖS FOLTOS KÉP



KÁDÁR BÉLA: NŐRABLÁS



KÁDÁR BÉLA: MEGVADULT PARIPA

ami épen mert tudományos, művészietlen. A perspektiva plasztikát lop a sikra. A perspektiva vét a sik törvénye ellen. Magát az optikai csalódást is megtéveszti. Különben sem látunk perspektivikusan, előbb tanulnunk kell perspektivikusan látni. Egyébként, miért is orientáljon a kép. Hiszen nem óhajtunk a képben sétálni, vagy fürdeni, vagy akár leülni. Az egész gyönyörü természet el van intézve, mihelyt az impresszionista képet megforditva látjuk. A vizből nyomban mennybolt lesz, mert mind a kettőt rendesen kéken tálalják elénk. Semmisem mutatja jobban a megtévesztést és az egész kép értelmetlen voltát, mint az ilyen egyszerü megforditás. Rögtön látni, hogy a kép teljesen szétesik, mihelyt mint *képet* akarjuk nézni, vagyis mint művészien logikus szinforma-tagozódást. A koncentráció azért nemcsak belső, hanem egyuttal külső eszköze is a műalkotásnak. Hiszen csakis a középhez való ritmikus vonatkozásaiban olvad egy egységbe a sikkal; a kép *saját magában* kell, hogy zárt egész legyen; minden optikai jelenség saját magában zárt egész. A valódi képet minden oldalról tetszés szerint lehet szemlélni anélkül, hogy művészeti szempontból kifogás alá esnék. A kép számára megszünt a nehézkedési erő. — Az alkalmazott kép ezzel szemben excentrikus. Valamely formának játékszerü ismétlése folytán jön létre. A forma tehát valahogy magában hordja megismétlésének lehetőségét. Nem szorul bizonyitásra, hogy az alkalmazott kép a tulajdonképeni képnek köszönheti létrejöttét. Az alkalmazott képnél még sem kiván a szemlélő, hogy ezt a hangzatos szót használjam, természetességet. A művészi ösztönnel megáldott kézmüves nem is igen hajlik feléje, mert több érzéke

van a formák és szinek *játéka* iránt, mint a festőnek. Csak az iparmüvészet hanyatlásának korszaka mutat természetes motivumokat; ki türi el szivesen, hogy szobája falain állandóan egész rózsaerdő pompázzék, vagy hogy ruhája derekának minden kisujjnyi helyén tolakodó ibolyák szerénykedjenek. Persze, sok embert annyira elbájol a saját individualitása, hogy ebből még a butorába is rak egy adagot. Ezt ugy hivják, hogy: lakás-tervezés. Képet nem lehet izlés révén magunkba szivni. Ez az igazi izlés-elfajulás.

Nekünk az a szerencse jutott osztályrészül, hogy a müvészet fordulópontjának korszakában élünk. A materializmusnak, mint világnézetnek immár vége! A materializmus csak ennek a sárgolyónak a nézete. A müvészet: *világnézet*. A müvészet többé nem másolás. A *kép* ismét előkép.

Neveknek kevés közük van a dologhoz, a müvészethez tulajdonképen semmi. A müalkotást nem a müvész ismert volta jelenti. A név csak utmutató, mely az abszolut müvészet utját segit megtalálni. *Kandinszky* és *Marc Chagall* képein a müvészi kinyilatkoztatás primär. *Kandinszky* müvészetét tárgytól elvonatkoztatottnak mondják, *Chagall* müvészetét tárgyiasnak, ami azt jelenti, hogy *Chagall*-nál az optikai képeknek természetes testekkel való összehasonlitása lehetséges, *Kandinszky*-nél pedig nem. Ez az összehasonlitás, vagy ujból való felismerés végeredményben itt semmit sem jelent a müalkotás értéke szempontjából. *Kandinszky* szavait: »A szellemi a müvészetben ...« félreértették. Azt állitják, hogy az ő müvészete *absztrakt*, amennyiben ennek a szónak valami

értelemfeletti jelentőséget tulajdonitanak. Nos hát ritka az a kép, amelyik olyan mélyértelmü, mint *Kandinszky*-é. Ez a legtisztább festészet, mert ennek a müvészetnek az anyagát, a szinformát minden szekundär elgondolás nélkül használja. *Kandinszky* képénél semmit sem tud az ember gondolni. De ez a szó »gondolni« nem jelent nézetet, vagy felfogást, sem külsőt, sem belsőt. Ugyan mit gondolunk a mennybolt láttára, vagy a tenger, erdő, kert láttára. Vajjon ezek a jelenségek ezért kevésbé szépek számunkra, vagy más szóval hatás nélkül valók? A festett kert még nem kert. De a kép egy kert hatását keltheti, még akkor is, ha nem is tudunk valami Linné-rendszerbe tartozó virágot felfedezni benne. A kék szin nem tenger. De a kép visszaadhatja a tenger mozgását, anélkül, hogy a tajtékzó hullámokat egyenes vagy hajlott vonalakkal rögzitenők meg. *Chagall* képeinél gondolhatunk valamire. De bármit gondolunk is, nem *az* a müvészet benne. *Chagall* képe azért müvészet, mert az ő optikai képe a müvészeti törvények szerint teljesen képszerüen tagozódik és ölt formát.

A kép kvalitása tehát a kinyilatkoztatás intenziv volta és formai kifejeződése szerint értékelhető. Az értékelés előfeltétele a müvészet igazi lényegébe való behatolás. Az értékelés, tehát a kritika, nem foglalkozik a kinyilatkoztatással, a müvészet lényegével. Mert a müvészetnek ez a lényege. A müvészet szempontjából hibákat, hiányokat csakis a formai kifejeződésben lehet keresni és találni. Ehhez azonban feltétlenül szükséges, hogy ismerjük azokat a különleges müvészeti hatásokat, melyek minden egyes müalkotásban gyökeredző különleges rugókból

erednek. Minden siknak megvan a maga saját törvénye, melynek az alkotó is, a müalkotást élvező is, tehát az *észszerüen biráló* is egyformán alá van vetve.

A müalkotás belső és külső zárt egységes volta a kinyilatkoztatásnak látható formában való kifejeződéséből ismerhető fel. Ahol a müalkotás organizmusa csak egy kicsinyke rést is enged, ott már valami müvészeti szempontból elbirálható hiba van. A müvészet logikája épen olyan abszolut és ellentmondást nem türő, mint az értelem logikája. A müvészet logikájában tulajdonképen az érzelmi való nyer kifejezést. És ennek a logikának a bizonyitásai éppen olyan meggyőzők, mint amilyen meggyőzők a logikai bizonyitások általában. A gondolkozás logikája is sok embernek megfoghatatlan, még ha mindjárt logikusan gondolkozik is. Az érzés logikája is sok ember számára érthetetlen, még ha mindjárt logikusan érez is. És igy aztán nincs más mód, minthogy a logikusoknak tudatosan, vagy öntudatlanul is *higyjenek*. Igy is történt a legtöbb esetben, és ezzel aztán az életben is, a müvészetben is, megtalálták a maguk gyönyörüségét.

A valódi képnek szin és forma közötti benső, elválaszthatatlan vonatkozásait semmi sem bizonyitja meggyőzőbben, mint maga a kép. A rajz teljesen különálló müvészet, a vonal müvészete. A szint nem szabad *felrakni*, ennek *önmagában* is rajznak kell lenni. Amit a festményen vonalnak lehet nevezni, az nem más, mint a lehető legkisebb szinfelület, szinforma, nem pedig az ugynevezett *kontur*, mert a kontur a *tudománynak* segédeszköze. A természetben nincs kontur. Az expresszionista kép fotografikus reprodukciója nem ad kézzelfogható elképzelési

lehetőséget az eredetiről. Annál inkább megvan ez az impresszionista képnél. Ez azt bizonyitja, hogy az impresszionista kép szines rajz. A reprodukciónál a szin és forma közötti benső összefüggés nem erősebb, mint mikor egy szimfóniát zongorára irnak át néhány szál vonóshangszer kisérettel. Az ilyen képen legfeljebb a szinformák ritmikus mozgásait lehet felismerni.

A zene már régen elismerte a müvészet expresszionista lényegét. Külső akusztikai benyomások utánzásából eredő eltévedelyések általában ritkák a zene történetében. Ezeket az eltévelyedéseket igen jellemző módon *zeneileg való ábrázolásnak* nevezik. A festőmüvészet már odáig jutott elfajulásában, hogy ezt a müvészeti tévedést szóval is, tettel is egyszerüen átvitték a zenébe. A zeneilég kevésbé képzett ember csak hangokat hall, *zenét* csak akkor, ha emellett a zene mellett valamit elgondol, vagy ha összehasonlitás révén valamit *elképzel.* Fül és szem csupán az érzékek közvetitői, nem pedig a müvészet pillérei.

Az expresszionizmus tehát nem divat. Sőt irány sem! Az expresszionizmus: *müvészet!* Az expresszionista: *müvész!* És ahogyan régebben sokan voltak, akik magukat müvészeknek nevezték, akik azonban csak többé-kevésbé ügyes technikával másolták magát az utánzást, épen ugy ma is sokan expresszionistáknak nevezik magukat, akik csupán az expresszionista kép külsőségeit kisérlik meg utánozni. Minden belső ritmus az ő hullámzásában, mozgásában *egyedülvaló.* Az utánzás azonban megismételhető, mert az alkotás nem lényege. A képek is épen olyan hasonlók lehetnek, mint az emberek. De ahogyan két ember nem lehet egyenlő, épen olyan kevéssé lehet

két müalkotás egyenlő. Az avatatlan szem könnyebben meg tud különböztetni egymástól egy ázsiai meg egy európai embert, mint két ugyanolyan faju ázsiait, vagy európait. Az avatatlan szem könnyen meg tudja különböztetni egymástól az impresszionistát és expresszionistát. De két expresszionista müalkotás az ő számára egyforma lesz. Az optikai képekről való külső szemlélet itt is tisztára gépiessé válik. Nem győzünk eléggé rámutatni, hogy ettől mindenképen óvakodni kell annak, aki a müvészet igazi, belső megismerése nélkül müalkotást szemlél, vagy pláne birál. Felejtsünk el összehasonlitani. Tanuljunk meg mindenekelőtt közvetlenül látni, akkor a müalkotást közvetlenül fogjuk tudni érezni. Dobjunk sutba minden tapasztalatot, kapcsoljunk ki magunkból minden zavaró élményt. Csak akkor tudjuk majd a müvészetet érzékeinkben és lelkünk legbensejében átélni.



MARC CHAGALL: FÉLNÉGY FELÉ JÁR AZ IDŐ



MARC CHAGALL: PÁRIS AZ ABLAKBÓL



HEINRICH CAMPENDONK: BAJOR TÁJ



PAUL KLEE: VARÁZSLÓ